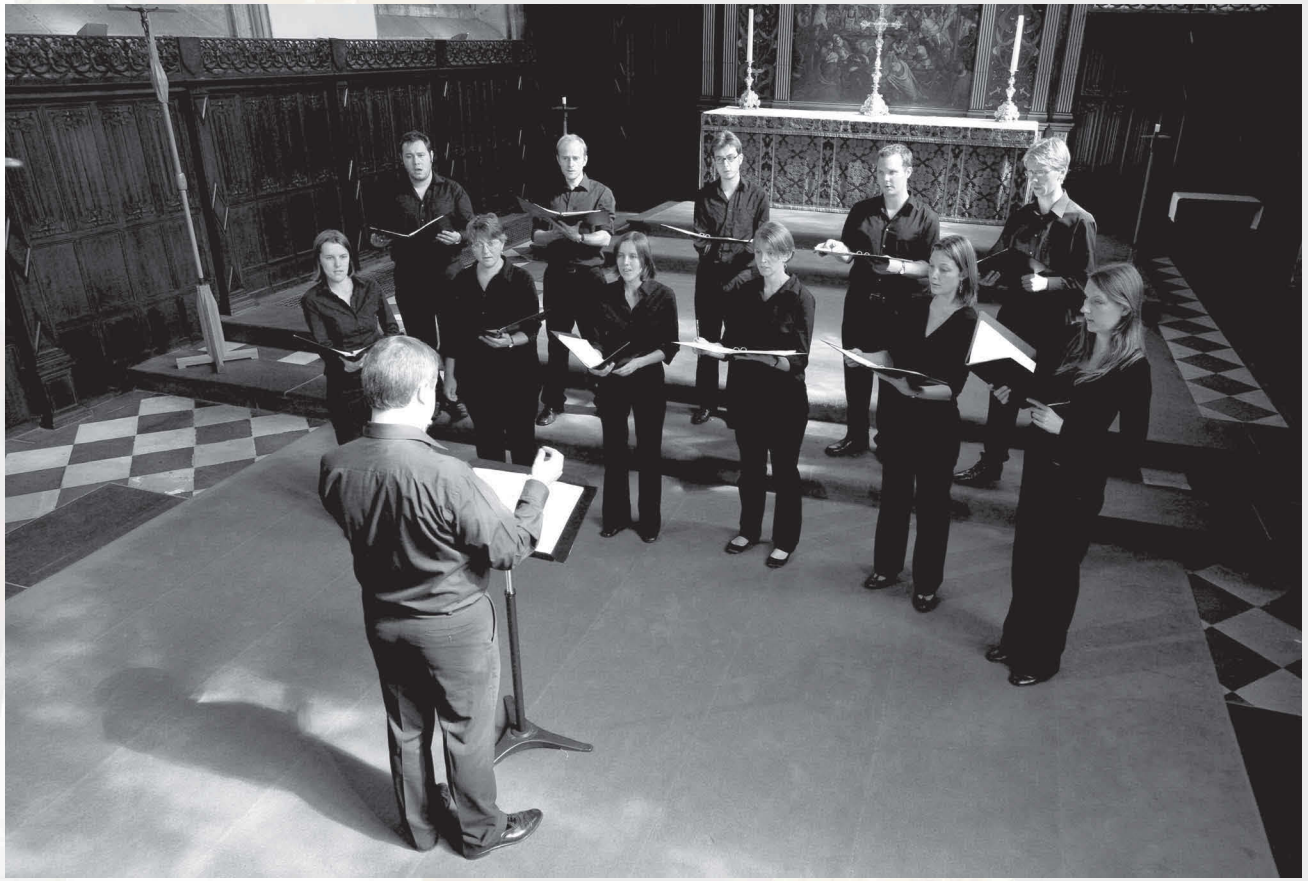
CLEMENS NON PAPA
missa pro defunctis
PENITENTIAL MOTETS
THE BRABANT ENSEMBLE
STEPHEN RICE
hyperion

STEPHEN RICE and THE BRABANT ENSEMBLE

© Tom Allwood

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 4*

ENGLISH ☞ *page 5*

Sung texts and translation ☞ *page 10*

FRANÇAIS ☞ *page 16*

DEUTSCH ☞ *Seite 21*

JACOBUS CLEMENS NON PAPA

(*c*1510/15–1555/6)

Missa pro defunctis Requiem 4vv . . . . . [20'38]

1. Introitus *Requiem aeternam* . . . . . [4'24]
2. Kyrie . . . . . [1'56]
3. Tractus *Absolve, Domine* . . . . . [2'42]
4. Offertorium *Domine Jesu Christe* . . . . . [4'30]
5. Sanctus and Benedictus . . . . . [1'51]
6. Agnus Dei . . . . . [2'01]
7. Communio *Lux aeterna* . . . . . [3'12]

8. **Tristitia et anxietas** 4vv . . . . . [10'02]
9. **Vae tibi Babylon et Syria** 4vv . . . . . [4'59]
10. **Erravi sicut ovis** 5vv . . . . . [7'29]
11. **De profundis** 5vv . . . . . [9'21]
12. **Vox in Rama** 4vv . . . . . [4'16]
13. **Peccantem me quotidie** 4vv . . . . . [8'41]
14. **Heu mihi, Domine** 4vv . . . . . [7'23]

THE BRABANT ENSEMBLE

HELEN ASHBY, KATE ASHBY, ALISON COLDSTREAM soprano
EMMA ASHBY, SARAH COATSWORTH, CLAIRE EADINGTON[10,11], FIONA ROGERS alto
ALASTAIR CAREY, ANDREW McANERNEY tenor
PAUL CHARRIER, JON STAINSBY, DAVID STUART bass

STEPHEN RICE director

JACOBUS CLEMENS NON PAPA is one of the most remarkably underrated composers of the sixteenth century. From the 1540s onwards he was widely published throughout Europe, in particular by Tilman Susato of Antwerp (himself a composer). Clemens's surviving output of motets, Mass-settings, Magnificats, *Souterliedekens* (Dutch metrical Psalms) and secular songs in French and Dutch approaches five hundred items in total, placing him among the most prolific of the age. Sixteenth-century writers on music who discuss the leading contemporary musicians invariably placed him in the first rank. Yet Clemens's position in modern understanding of Renaissance polyphony can only be described as marginal. The number of recordings devoted to his work is still in single figures, and his music features in concert programmes and the music lists of ecclesiastical choirs only rarely. This is particularly surprising because his style of composition, to a greater degree than that of contemporaries such as Crecquillon and Manchicourt, is based on melody rather than being contrapuntally driven—though his contrapuntal skill is undoubted. Moreover, Clemens frequently created striking aural images, which catch the ear with a sudden change of texture or harmonic shift: in contrast to the intentionally seamless polyphony of the slightly older Gombert, for instance, which creates its effect by gradual intensification and relaxation, Clemens's music is far more straightforwardly dramatic.

Little-known though his music may be, Clemens is at least celebrated for his nickname. The significance of the sobriquet 'non Papa' has been debated for a number of years, but the recent discovery by Henri Vanhulst of correspondence in 1553 between the Archduke Maximilian of Austria and Philippe du Croÿ, son of a deceased patron of Clemens, offers a possible explanation. Maximilian was seeking to build up the musical establishment of his chapel, and requested that his father's Kapellmeister, the Netherlander Pieter Maessens, travel to the Low Countries in order to secure the services of Clemens. Du Croÿ replied that although it would be possible to achieve this, he would not recommend Clemens on account of the fact that he was a great drunkard and lived immorally ('un grant ivrogne et tres mal vivant'—the latter probably referring to Clemens breaching his priestly vow of chastity). The position went to another Netherlander, the young Jacobus Vaet, and Clemens's puzzling lack of any important employment, considering his fame and popularity as a composer, is explained. This story has a bearing, also, on the nickname (which appears in manuscripts in jocular alternative forms such as 'nono Papa' and 'haud Papa'—'absolutely not the Pope'). The time during Clemens's life when there was a Pope Clement—the seventh, alias Giulio de' Medici—was 1523 to 1534, during Clemens's adolescence: one may speculate therefore that the composer became known as 'non Papa' at that time because of his distinctly un-ecclesiastical behaviour, and that the name persisted long after any distinction between musician and prelate was necessary, if it ever had been.

What about Clemens's music caused his great popularity? Two features of his style stand out and set him somewhat apart from his contemporaries: both have to do with the constructive properties of his polyphony. Whereas musicians operating within the standard career paths of the time, such as his direct contemporary Thomas Crecquillon, were educated firstly in contrapuntal technique, and continued throughout their lives to base their compositions on a series of contrapuntal points woven together, Clemens's textures seem often to function as melody with supporting lines—all written in an imitative style, certainly, but designed to emphasize the melodic gesture rather than to subsume it into a contrapuntal whole. An analogy could be made with the procedure of

George Frideric Handel: where Handel writes fugues, their essence is the presentation of melody, and where the melody demands to be treated in a particular way, the counterpoint will accommodate it.

The second aspect of Clemens's writing that draws the listener's attention is the manipulation of harmony. To use the word 'harmony' in relation to sixteenth-century polyphony is to invite disapproval from those who believe the term anachronistic; but (partly for the reason elaborated in the last paragraph) I believe that Clemens can usefully be viewed in such terms, to a considerably greater extent than his contemporaries. Although passages in block chords had been present in sacred music for many years before his time, generally at moments of extreme solemnity such as the name of Jesus Christ in the Mass, on numerous occasions in the motets presented here Clemens blends chordal writing into the wider flow of the polyphony, in order to achieve effects that seem more to do with form or even more abstract concepts, than with illustration of the text. An example is found in the short (and very unusual) motet **Vae tibi Babylon et Syria**, which takes a text from the Apocryphal book 2 Esdras concerning the impending annihilation of cities hostile to the Jews. The inhabitants of these cities are invited to clothe themselves with sackcloth and hair shirts: this line of text is extended over nearly two minutes of music, in which the somewhat aggressive stance of the piece's opening is gradually wound down towards the subdued 'plangite filios vestros' ('weep for your children'). The motion of the bass part is slowed to semibreves and breves while the upper three voices gradually sink sequentially over the range of an octave. The evidently deliberate reduction of tension in this passage creates a sense of exhausted despair that can only partly be broken for the final text 'quoniam appropinquavit perditio vestra' ('for your destruction is drawing near').

Elsewhere in his motet output Clemens adopts other formal strategies that seem independent of text expression. In the large tripartite motet **De profundis**, which sets Psalm 130, for instance, the first section ends with an extended downward sequence at 'Domine, quis sustinebit?' ('Lord, who could bear it?'). The texture is full at this point, with the lowest two of the five voices moving steadily in minims and in parallel thirds, while the soprano and one of the altos adopt a dactylic rhythm (semibreve–minim–minim), again mostly in parallel motion. Meanwhile the *quinta pars* or second alto is far more rhythmically active, syncopating with semiminims and minims against the prevailing tactus. No voice straightforwardly underlays the text (and the sixteenth-century sources are unhelpful in their underlay indications), reinforcing the impression that this passage was conceived as a sonic unit rather than specifically with the expression of these words in mind. This is underlined when a reworked version of the same sequence reappears at the end of the final section, but this time in triple rhythm, so that the four beats of a sequential unit in the first statement make up one-and-one-third breves rather than one breve, and the accentual pattern is ingeniously displaced.

If such quasi-instrumental passages suggest a composer most closely attuned to sonority, elsewhere in *De profundis* Clemens refutes any suggestion that he might be oblivious of textual concerns. Earlier in the third section, the word 'misericordia' ('mercy') is treated homophonically and with perfect Humanist word-stress; and towards the beginning of the piece 'Si iniquitates' ('If [you should observe] transgressions') is not only sung homophonically but repeated at a higher pitch for increased emotional effect. *De profundis* as a whole is one of Clemens's most impressive achievements, running for nearly ten minutes as a freestanding musical structure.

Matching it in scale is **Tristitia et anxietas**, slightly shorter in terms of note values but even longer in performance. This motet has long been known to students of Renaissance polyphony for its apparent influence on the setting of the same text by William Byrd, first noted by Joseph Kerman; however, like the majority of motets presented here it does not appear to have been recorded before now. Its anguished tone is set by the opening imitative point which, in the manner of Clemens's distinguished older colleague Nicolas Gombert, winds slowly and tortuously around a single pitch, with an opening movement of a semitone. Other obvious emotional tugs are provided at 'occupaverunt' ('have invaded') with another semitone; 'Moestum factum est cor meum' ('My heart has been made dejected in grief'), which is homophonic and uses the fauxbourdon texture that frequently signals heightened emotion in this repertory; and most obviously at 'Vae mihi' ('Woe unto me') with block chords high in the choir's range, and chromaticism that is not written in, but forced by the rules of musica ficta, producing a wrenching harmonic shift that underlines the anguish conveyed by the text. The second section of the piece changes its outlook entirely, trusting in God's care for those who hope in him ('sperantes in te'—again highlighted with homophony). Finally the text, emulating Job in its willingness to bless God despite extreme misery, states 'may your name be blessed now and always': the final phrase 'et in saecula saeculorum. Amen' is subjected to sequential treatment, with a waterfall-like figure that Clemens evidently felt bore repetition *in toto*.

Peccantem me quotidie was a popular choice of text for Renaissance composers, being set by Byrd, Lassus, and Palestrina among the great names of the later sixteenth century, as well as Clemens, his contemporaries Thomas Crecquillon and Pierre de Manchicourt, and numerous more obscure figures (Manchicourt's setting has been recorded by The Brabant Ensemble on Hyperion CDA67604). The text, a Respond from the Office for the Dead, is treated in its correct liturgical form by Clemens, though there is no evidence that it was intended as part of a liturgical cycle. Just as in *Tristitia et anxietas*, Clemens appears to have focused his compositional energies partly on directly text-expressive manoeuvres, and partly on musical gestures. The former is exemplified by the opening rising fourth followed by a downward tone, a frequent mournful opening as found—to name but one place—in the 'Emperor's song' *Mille regretz* attributed to Josquin Des Prez. A second instance is the text line 'Miserere mei, Deus' ('Have mercy on me, God') which concludes both sections, where the texture is rapidly thinned down to two voices in an open fifth, emphasizing the penitential utterance with a rising and falling semitone—another device of Josquin's, found especially in his motet on the 'Miserere' text. Sonorous invention is heard just before this moment in the first section, where 'quia in inferno' ('for in hell') brings a sequence descending to the depths followed by a static setting of the word 'nulla [est redemptio]' ('there is no [redemption]'). In the second section, conversely, Clemens composes a rare rising sequence for 'libera me' ('free me'), each repetition taking five beats and therefore breaking the regular pulse as if the vocal line is discarding its rhythmic shackles.

Clemens set the text **Erravi sicut ovis** ('I have wandered like a sheep') twice, once for four voices and once for five. The five-voice setting recorded here doubles the alto register, with an ostinato repeating the Prodigal Son's plea 'Father, I have sinned against heaven and in your presence: now I am not worthy to be called your son. Make me as one of your servants'. The mood in the first section is supplicatory rather than anguished, with

increased intensity in the final third of the piece, at 'quoniam speravi in te' ('for I have trusted in you'), where the lower three voices become more rhythmical and the tessitura rises as the prayer requests to be surrounded with joyfulness ('circumda me laetitia').

The two shorter motets **Heu mihi, Domine** and **Vox in Rama** are linked by their use of another expressive interval, the rising minor sixth. The former then reverts to the trusted formula of the semitone upper auxiliary note at 'quia peccavi nimis' ('for I have sinned greatly'), before bringing the rising fourth and downward scale into play ('Quid faciam miser?'—'What shall I do, miserable?'). With homophony and expressive suspensions at 'Ubi fugiam?' ('Where should I flee?'), the first section of this piece offers a catalogue of the devices used by Clemens and his contemporaries to bring out sorrowful feelings in their motet texts. *Vox in Rama* similarly uses expressive fourth leaps, sequences and homophony, but on a much smaller canvas, the whole piece lasting only seventy-two breves. The story of Rachel weeping for her lost children is perhaps the most harrowing of all the penitential texts represented here. (It also provided the model for a setting by the Jacobean English composer George Kirbye, as shown by D Humphreys, *Early Music* 2008.)

The **Missa pro defunctis** is not one of Clemens's better-known Mass-settings, which is somewhat surprising given its austere beauty. Like most Requiem settings of the Renaissance, it combines movements from the Ordinary of the Mass (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei—the Gloria and Credo would not have been sung at Masses for the dead) with those Proper to the occasion, namely the Introit, Tract, Offertory, and Communion. For most of the Mass the plainchant melodies are paraphrased in the tenor voice, though occasionally they are found in the soprano (for instance in the Kyrie and Offertory). Given the relatively restricted palette of four voices and chant paraphrase chosen by Clemens, he is able to conjure a remarkably varied range of harmonic colours across the seven movements of the Requiem.

The Introit is the most conventional movement, with the chant in long notes in the tenor initially; for the Psalm verse 'et tibi reddetur votum in Jerusalem' ('and the vow will be repaid to you in Jerusalem') the texture becomes homophonic with a straight *falsobordone* harmonization of the Psalm tone in the top voice. After the mandatory repeat of the opening section the Kyrie adopts a similar homophonic style, though Clemens begins to vary his choice of harmonies, notably by introducing an unexpected final chord for the Christe section. The Tract follows the plainsong into a different tonal area, reverting to a more imitative texture. Having created the dialogue between these two styles, Clemens begins in the latter part of the Tract to mingle them, first introducing harmonic twists (perhaps significantly at the word 'evadere'), then underlining the sentiment of the final text phrase with a general pause and homophonic texture.

The Offertory is both the central movement and the longest, at 4'30". In the main it is rapid, moving in fast semibreves and homophonically. The final line of the first section, 'quam olim Abrahae promisisti' ('as long ago you promised Abraham') is more relaxed in spirit, yielding to chant (taken here by the women) and, following a further energetic verse, returning to round off the movement in a reflective vein.

Like the Kyrie, the Sanctus and Agnus Dei are both short, but here—especially in the Agnus—Clemens is at his most ingenious in avoiding unnecessary repetition. Each invocation of the Agnus Dei ends on a slightly different chord: the final one is forced by the melodic shape of the top voice to finish in the minor, unusually for any Renaissance piece but especially for a Requiem movement since the chants are largely in the major mode

(which at this time lacked any connotation of happiness, being regarded rather more as harsh). Finally the Communion Proper completes the Mass in tender fashion, with a return to the 'Requiem aeternam' text and almost static chords for its response 'et lux perpetua luceat eis' ('and let perpetual light shine on them'), followed by a lightly ornamented repeat of the line 'quia pius es' ('since you are merciful'). Clemens's Requiem Mass may be one of the less demonstrative sixteenth-century settings of these texts, eschewing the compositional virtuosity that characterizes his motets, but it achieves a solemn reflectiveness that is highly appropriate musically for this ritual of mourning.

STEPHEN RICE © 2011

For further information on Clemens, see Eric Jas (ed.),
Beyond Contemporary Fame: Re-Assessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon
(Turnhout: Brepols, 2006), which includes the biographical article by Henri Vanhulst
mentioned above, and a chapter by Stephen Rice

SOURCES

Missa pro defunctis: *Ludovici Viadanae … Missarum quatuor vocum. Cum basso continuo ad organum, liber primus. Item missa pro Defunctis Clementis non Papae* (Antwerp: Phalèse, 1625). RISM 1625[1a]

De profundis; Erravi sicut ovis; Vae tibi Babylon: *Novum et insigne opus musicum* (Nuremberg: Berg & Neuber, 1558). RISM 1558[4]

Heu mihi, Domine; Tristitia et anxietas: *Liber primus ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum* (Antwerp: Susato, 1553). RISM 1553[8]

Vox in Rama: *Liber secundus ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum* (Antwerp: Susato, 1553). RISM 1553[9]

Peccantem me quotidie: *Liber quartus sacrarum cantionum, quatuor vocum* (Antwerp: Susato, 1547). RISM 1547[6]

Recorded on 16–18 March 2010 in the Chapel of Merton College, Oxford,
by kind permission of the Warden and Scholars of Merton College
Recording Engineer JUSTIN LOWE
Recording Producer ANTONY PITTS
Post-production ANTONY PITTS, STEPHEN RICE
Music Editions STEPHEN RICE
Executive Producers SIMON PERRY, NICK FLOWER
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXI

Front illustration: *Virgin and Mary Magdalen at the foot of the Cross*
Detail from the *Isenheim Altarpiece* (*c*1510–15) by Matthias Grünewald (*c*1480–1528)
Musée d'Unterlinden, Colmar, France / The Bridgeman Art Library, London

REQUIEM *cantor* ALASTAIR CAREY

1	**Requiem aeternam** dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.	*Give them eternal rest, Lord,* *and let perpetual light shine on them.*
	Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem: exaudi, Deus, orationem meam. Ad te omnis caro veniet.	*A hymn in Zion is fitting for you, God,* *and the vow will be repaid to you in Jerusalem;* *hear, God, my prayer. All flesh will come to you.*
2	**Kyrie** eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.	*Lord, have mercy. Christ, have mercy. Lord, have mercy.*
3	**Absolve, Domine**, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum.	*Release, Lord, the souls of all the faithful departed* *from every bond of their sins.*
	Et gratia tua illis succurente, mereantur evadere iudicium ultionis, et lucis aeternae beatitudine perfrui.	*And with your grace assisting them,* *may they be worthy to escape the last judgement* *and to enjoy eternal light in blessedness.*
4	**Domine Jesu Christe**, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu. Libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscura tenebrarum loca: sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam: quam olim Abrahae promisisti et semini eius.	*Lord Jesus Christ, King of glory,* *free the souls of all the faithful departed* *from the punishments of hell, and the deep pit.* *Free them from the lion's mouth, lest the jaws of hell swallow them,* *lest they fall into places of shadowy darkness;* *but let Saint Michael the standard-bearer* *bring them forth into the holy light:* *as long ago you promised Abraham and his seed.*
	Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus. Tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus: fac eas de morte transire ad vitam: quam olim Abrahae promisisti et semini eius.	*We offer to you this sacrifice of prayer and praise.* *Receive it for those souls* *whom today we commemorate:* *allow them to cross from death into life:* *as long ago you promised Abraham and his seed.*
5	**Sanctus**, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.	*Holy, holy, holy Lord God of hosts.* *Heaven and earth are full of your glory.* *Hosanna in the highest.*
	Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.	*Blessed is he who comes in the name of the Lord.* *Hosanna in the highest.*
6	**Agnus Dei**, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam.	*Lamb of God, you take away the sins of the world, give them rest.* *Lamb of God, you take away the sins of the world, give them rest.* *Lamb of God, you take away the sins of the world,* *give them rest eternal.*
7	**Lux aeterna** luceat eis, Domine, cum sanctis tuis, in aeternum, quia pius es.	*Let eternal light shine on them, Lord,* *among your saints, for ever, since you are merciful.*

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis,
cum sanctis tuis, in aeternum, quia pius es.

Give them eternal rest, Lord,
and let perpetual light shine on them
among your saints, for ever, since you are merciful.

MASS FOR THE DEAD

8 **Tristitia et anxietas** occupaverunt interiora mea.
Moestum factum est cor meum in dolore,
et contenebrati sunt oculi mei.
Vae mihi quia peccavi.

Misery and worry have invaded my soul.
My heart has been made dejected in grief,
and my eyes have clouded over.
Woe unto me because I have sinned.

Sed tu, Domine, qui non derelinquis sperantes in te:
consolare et adiuva me, propter nomen sanctum tuum.
Sit igitur nomen tuum benedictum nunc et semper:
et in saecula saeculorum. Amen.

But you, Lord, do not desert those who hope in you:
console and assist me, after your holy name.
Accordingly may your name be blessed now and always:
for ever and ever. Amen.

various Biblical and non-Biblical sources; after LAMENTATIONS, PSALM 112 (113): 2

9 **Vae tibi Babylon et Syria**,
praecingite vos saccis et cilicio,
et plangite filios vestros, et dolete,
quoniam appropinquavit perditio vestra.

Woe to you, Babylon and Syria,
wrap yourselves in sackcloth and hair shirts,
and weep for your children, and lament,
for your destruction is drawing near.

after 2 ESDRAS 16: 1–2

10 **Erravi sicut ovis** quae periit:
require servum tuum, Domine,
quia mandata tua non sum oblitus.
Delicta iuventutis meae et ignorantias meas
ne memineris, Domine.
Domine, secundum misericordiam tuam memento mei.

I have wandered like a sheep that is lost:
seek your servant, Lord,
for I have not forgotten your commandments.
Do not remember the sins of my youth
and my stupidities, Lord.
Lord, in your mercifulness remember me.

Propter bonitatem tuam, Domine,
custodi animam meam,
et erue me ab inimicis meis:
non erubescam, quoniam speravi in te.
Converte planctum meum in gaudium mihi,
conscinde saccum meum, et circumda me laetitia,
ut cantet tibi gloria mea, et non confundar.

By your goodness, Lord,
guard my soul,
and save me from my enemies:
may I not be ashamed, for I have trusted in you.
Transform my misery into joy,
tear off my sackcloth and surround me with joy
so that my glory might sing to you, and I be not confounded.

PSALM 118 (119): 176; 24 (25): 7, 20; 29 (30): 11–12

Cantus firmus
Pater peccavi in caelum et coram te;
iam non sum dignus vocari filius tuus.
Fac me sicut unum ex mercenariis tuis.

Father, I have sinned against heaven and in your presence:
now I am not worthy to be called your son.
Make me as one of your servants.

LUKE 15: 18–19

11 **De profundis** clamavi ad te, Domine;
Domine, exaudi vocem meam.
Fiant aures tuae intendentes
in vocem deprecationis meae.
Si iniquitates observaveris, Domine:
Domine, quis sustinebit?

Quia apud te propitiatio est,
et propter legem tuam sustinui te, Domine.
Sustinuit anima mea in verbo eius;
speravit anima mea in Domino.

A custodia matutina usque ad noctem,
speret Israel in Domino:
quia apud Dominum misericordia,
et copiosa apud eum redemptio.
Et ipse redimet Israel ex omnibus iniquitatibus eius.
Amen.

PSALM 129 (130)

Out of the depths have I called to you, Lord;
Lord, hear my voice.
May your ears be attentive
to the sound of my prayer.
If you should observe transgressions, Lord:
Lord, who could bear it?

For with you there is mercy,
and in accordance with your law I uphold you, Lord.
My soul thrives on his word;
my soul has hoped in the Lord.

From the morning watch until the night
shall Israel hope in the Lord:
for in the Lord there is mercy,
and much forgiveness is in him.
And he himself shall forgive Israel all her sins.
Amen.

12 **Vox in Rama** audita est, ploratus et ululatus:
Rachel plorans filios suos:
noluit consolari, quia non sunt.

MATTHEW 2: 18, citing JEREMIAH 31: 15

A voice is heard in Ramah, weeping and wailing:
Rachel lamenting her sons:
she will not be consoled, for they are no more.

13 **Peccantem me quotidie**, et non me paenitentem,
timor mortis conturbat me:
quia in inferno nulla est redemptio.
Miserere mei, Deus, et salva me.

Deus, in nomine tuo salvum me fac,
et in virtute tua libera me:
quia in inferno nulla est redemptio.
Miserere mei, Deus, et salva me.

SEVENTH RESPOND AT MATINS FOR THE DEAD

Sinning every day and not repenting,
the fear of death troubles me:
for in hell there is no redemption.
Have mercy on me, God, and save me.

God, by your name save me,
and by your might free me:
for in hell there is no redemption.
Have mercy on me, God, and save me.

14 **Heu mihi, Domine**, quia peccavi nimis in vita mea.
Quid faciam miser?
Ubi fugiam nisi ad te, Deus meus?

Anima mea turbata est valde.
Sed tu, Domine, succurre mihi,
dum veneris in novissimo die.

FIFTH RESPOND AT MATINS FOR THE DEAD adapted

Alas for me, Lord, for I have sinned greatly in my life.
What shall I do, miserable?
Where should I flee if not to you, my God?

My soul is greatly agitated.
But you, Lord, help me,
when you come on the last day.

THE BRABANT ENSEMBLE

The Brabant Ensemble takes its name from the Duchy of Brabant, an area now forming parts of northern Belgium and the southern Netherlands, from which the majority of its repertory is drawn. It was founded in 1998 by Stephen Rice in order to perform the so-far under-exposed sacred music of the mid-sixteenth century, and in the past ten years has taken a leading role in the rehabilitation of composers such as Nicolas Gombert, Pierre Moulu, Thomas Crecquillon, and Pierre de Manchicourt, all of whom it has recorded on Hyperion. Its recording of Crecquillon was awarded a 'Choc du Monde de la Musique' and shortlisted for the Classic FM *Gramophone* Awards; that of Gombert featured on the Bestenliste of the Preis der deutschen Schallplattenkritik and was again shortlisted for the *Gramophone* Awards. The Brabant Ensemble is in international demand on the concert stage, and during 2007–9 was an Ensemble in Residence at the University of Southampton.

SOME OTHER RECORDINGS BY THE BRABANT ENSEMBLE AND STEPHEN RICE

THOMAS CRECQUILLON (*c*1505–1557) Missa Mort m'a privé *CDA67596*
'This recording sets an example of how things should be done' (*Goldberg*)
GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE

NICOLAS GOMBERT (*c*1495–*c*1560) Tribulatio et angustia: Four- & five-part motets *CDA67614*
'Impressively accomplished … such a distinguished group' (*International Record Review*)
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE

PIERRE DE MANCHICOURT (*c*1510–1564) Missa Cuidez vous que Dieu *CDA67604*
'A must-have disc from The Brabant Ensemble … first-rate music' (*Gramophone*)
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE

CRISTÓBAL DE MORALES (*c*1500–1553) Magnificat, Motets & Lamentations *CDA67694*
'Music of astonishing beauty and rapt polyphonic intensity' (*The Guardian*)
GRAMOPHONE CRITICS' CHOICE

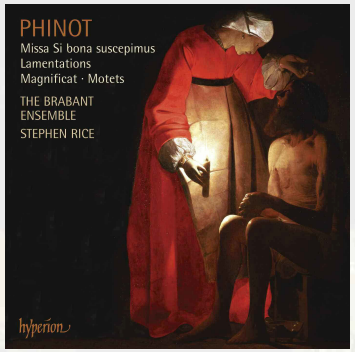
PIERRE MOULU (?1484–*c*1550) Missa Alma redemptoris & Missus est Gabriel *CDA67761*
'This is a real discovery … The Brabant Ensemble's vibrant sound is ideal for this music' (*International Record Review*)
GRAMOPHONE EDITOR'S CHOICE

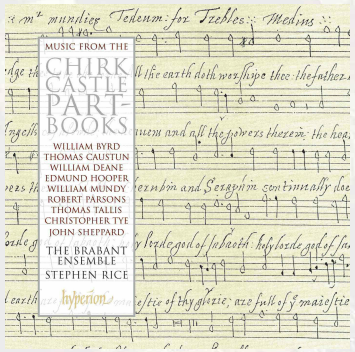
MUSIC FROM THE CHIRK CASTLE PART-BOOKS by Byrd, Mundy, Parsons, Tallis & others *CDA67695*
'Self-recommending … clear, transparent and assured … lovers of this repertory will welcome this enthusiastically' (*Gramophone*)

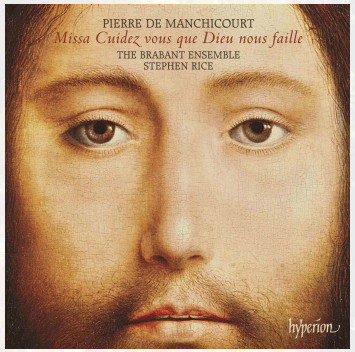
DOMINIQUE PHINOT (*c*1510–before 1561) Missa Si bona suscepimus *CDA67696*
'Rice has outdone his achievement of the first five discs with this fascinating and rewarding offering' (*Fanfare*, USA)
'A valuable and engrossing premiere for a neglected and somewhat unconventional sixteenth-century master' (*International Record Review*)

STEPHEN RICE

Stephen Rice is a performer and musicologist based in Oxford, where having taken a doctorate in 2004 with a dissertation on the motets of Nicolas Gombert, he held a Junior Research Fellowship at Wolfson College, 2004–8. As well as founding and directing The Brabant Ensemble, he has conducted extensively in the choral, oratorio and operatic fields, both freelance and as Director of the New Chamber Opera Studio between 1999 and 2004, and as Director of Music at the Oxford church of St Mary Magdalen since 2003. As a scholar he has published on the music of Gombert, Morales, Thomas Tallis, Clemens non Papa, and Josquin Des Prez, and on Renaissance music theory. In 2008 he was awarded a three-year Fellowship in the Creative and Performing Arts by the Arts and Humanities Research Council, to be held at the University of Southampton. During this time he is working on the interaction of theory and practice in mid-sixteenth-century sacred music, with the collaboration of The Brabant Ensemble and Hyperion Records.







Arts & Humanities
Research Council

This recording was made with the support of the Arts and Humanities Research Council
Each year the AHRC provides funding from the Government to support research and postgraduate study in the arts and humanities, from archaeology and English literature to design and dance. Only applications of the highest quality and excellence are funded and the range of research supported by this investment of public funds not only provides social and cultural benefits but also contributes to the economic success of the UK. For further information on the AHRC, please see our website www.ahrc.ac.uk

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

JACOBUS CLEMENS NON PAPA est l'un des compositeurs les plus remarquablement sous-estimés du XVIe siècle. À partir des années 1540, il fut publié partout en Europe, notamment par Tilman Susato d'Anvers (lui-même compositeur). De Clemens, il nous reste des motets, des messes, des magnificat, des *Souterliedekens* (psaumes métriques en néerlandais), ainsi que des chants profanes en français et en néerlandais soit, en tout, pas loin de cinq cents pièces le plaçant parmi les compositeurs les plus prolifiques de son époque. Les musicographes du XVIe siècle le mettaient invariablement au premier rang des grands musiciens de leur temps. Pourtant, sa position dans la compréhension moderne de la polyphonie renaissante ne peut être qualifiée que de marginale : moins de dix enregistrements lui furent consacrés et sa musique n'est presque jamais inscrite au programme des concerts ni au répertoire des grands chœurs ecclésiastiques. Ce qui est particulièrement surprenant car son style de composition, bien plus que celui de contemporains comme Crecquillon et Manchicourt, repose sur la mélodie au lieu d'être déterminé par le contrepoint—encore que sa maîtrise contrapuntique soit indéniable. Par ailleurs, Clemens façonna souvent de saisissantes images sonores, qui accrochent l'oreille par un brusque changement de texture ou par une transition harmonique : contrairement à la polyphonie délibérément coulante d'un Gombert, un peu plus âgé, qui tire son effet d'une intensification et d'un relâchement progressifs, la musique de Clemens est beaucoup plus directement saisissante.

À défaut d'être connu par sa musique, Clemens l'est par son surnom. La signification du sobriquet « non Papa » a été débattue pendant des années, mais la récente découverte, par Henri Vanhulst, d'une correspondance échangée en 1553 par l'archiduc Maximilien d'Autriche et Philippe Du Croÿ, le fils d'un défunt mécène de Clemens, nous offre une possible explication. Cherchant à mettre sur pied l'établissement musical de sa chapelle, Maximilien demanda que le Kapellmeister de son père, le Néerlandais Pieter Maessens, se rendît aux Pays-Bas pour lui assurer les services de Clemens. Du Croÿ répondit que ce serait possible, mais qu'il ne recommandait pas Clemens, qui était un « grant ivrogne et tres mal vivant » (i.e. vivant dans l'immoralité, allusion probable au fait qu'il avait rompu son vœu sacerdotal de chasteté). Le poste revint donc à un autre Néerlandais, le jeune Jacobus Vaet, et l'on comprend ainsi pourquoi Clemens, malgré sa renommée et sa popularité, n'eut pas d'employeur important. Cette histoire n'est pas, non plus, sans un certain rapport avec le célèbre surnom (qui, dans les manuscrits, est un facétieux « nono Papa » ou « haud Papa », « absolument pas le pape »). Il y eut, dans l'adolescence de Clemens, un pape Clément—le septième, Giulio de' Medicis—, dont le pontificat dura de 1523 à 1534 : on peut donc supposer que, compte tenu de sa conduite résolument tout sauf ecclésiastique, Clemens devint alors connu comme « non Papa » et que cette habitude perdura bien après que toute distinction entre le prélat et le musicien fut nécessaire, si tant est qu'elle l'ait jamais été.

Qu'est-ce qui, dans sa musique, valut à Clemens une telle popularité ? Deux griffes stylistiques, liées aux propriétés constructives de sa polyphonie, le démarquent et le placent un peu en marge de ses contemporains. Là où les musiciens embrassant alors la carrière standard (comme son contemporain direct Thomas Crecquillon) étaient éduqués avant tout dans la technique contrapuntique, fondant, toute leur vie durant, leurs compositions sur une série de points contrapuntiques tissés ensemble, Clemens imagina des textures paraissant souvent fonctionner comme une mélodie avec des lignes de soutien—toutes écrites dans un style imitatif, certes, mais

conçues plus pour accuser le geste mélodique que pour l'intégrer dans un ensemble contrapuntique. On pourrait établir une analogie avec le procédé de George Frideric Haendel : quand ce dernier écrit des fugues, c'est avant tout pour présenter la mélodie, et si la mélodie exige un traitement particulier, c'est le contrepoint qui y pourvoit.

L'autre aspect de l'écriture de Clemens qui retient l'attention de l'auditeur, c'est le maniement de l'harmonie. Parler d'harmonie à propos de la polyphonie du XVI^e^ siècle, c'est risquer de se voir taxer d'anachronisme ; mais à mon sens (et en partie pour la raison développée dans le dernier paragraphe), Clemens peut être, bien plus que ses contemporains, utilement envisagé ainsi. Même si des passages en blocs d'accords existaient déjà dans la musique sacrée antérieure à son époque—généralement à des moments d'extrême solennité comme le nom de Jésus Christ dans la messe—, Clemens, dans les motets présentés ici, mélange très souvent l'écriture en accords au flux, plus large, de la polyphonie, pour des effets qui semblent avoir moins trait à l'illustration du texte qu'à la forme, voire à des concepts plus abstraits. Ce que montre bien le court (et fort inhabituel) motet **Vae tibi Babylon et Syria**, sur un texte emprunté au deuxième livre apocryphe d'Esdras relatif à la destruction imminente des cités hostiles aux Juifs. Les habitants de ces cités sont invités à se couvrir de cilices et de haires : ce verset est prolongé sur presque deux minutes de musique, durant lesquelles l'attitude quelque peu agressive du début de la pièce se relâche lentement jusqu'au sobre « plangite filios vestros » (« pleurez vos enfants »). L'élan de la partie de basse, ralenti, passe à des semi-brèves et à des brèves, tandis que les trois voix supérieures sombrent peu à peu, séquentiellement, sur un ambitus d'une octave. Ici, la réduction manifestement délibérée de la tension crée un sentiment de désespoir exténué, qui ne peut être que partiellement adouci pour les derniers mots « quoniam appropinquavit perditio vestra » (« car votre anéantissement est proche »).

Ailleurs dans ces motets, Clemens adopte d'autres stratégies formelles apparemment indépendantes du texte. Ainsi dans le vaste motet tripartite **De profundis**, qui met en musique le psaume 130, la première section s'achève sur une longue séquence descendante à « Domine, quis sustinebit? » (« Seigneur, qui pourrait le supporter ? »). À ce moment précis, la texture est pleine : les deux plus graves des cinq voix évoluent régulièrement en minimes et en tierces parallèles, cependant que le soprano et un des altos adoptent un rythme dactylique (semi-brève–minime–minime), là encore en mouvement essentiellement parallèle. Pendant ce temps, la *quinta pars* (le second alto), rythmiquement bien plus active, syncope avec des semi-minimes et des minimes contre le tactus dominant. Aucune voix ne vient juste soustendre le texte (et les indications figurant dans les sources du XVI^e^ siècle ne nous aident guère), renforçant l'impression que ce passage fut davantage voulu comme une unité sonore que comme l'expression spécifique de ces mots. Cela semble encore plus évident à la fin de la section terminale, quand une version retravaillée de la même séquence réapparaît, mais en mesure ternaire—les quatre temps d'une unité séquentielle dans la première énonciation font alors non pas une brève mais une brève un tiers et le modèle accentuel s'en trouve ingénieusement déplacé.

Si de tels passages quasi instrumentaux suggèrent un compositeur parfaitement en phase avec la sonorité, ailleurs dans le *De profundis*, Clemens dément toute hypothèse selon laquelle il pouvait ne pas se soucier du texte. Plus tôt dans la troisième section, le mot « misericordia » est traité homophoniquement, avec un parfait accent humaniste ; et vers le début de la pièce, « Si iniquitates » (« Si [tu gardais le souvenir] des iniquités ») est chanté en

homophonie—même s'il est aussi répété à une hauteur de son plus élevée pour un effet émotionnel accru. Globalement, ce *De profundis* compte parmi les réalisations les plus impressionnantes de Clemens, une structure musicale indépendante qui court sur presque dix minutes.

De même envergure, **Tristitia et anxietas** est encore plus long une fois chanté, malgré des valeurs de note un peu plus courtes. Longtemps, les étudiants en polyphonie renaissante ont connu ce motet pour son apparente influence sur le *Tristitia et anxietas* de William Byrd, signalée pour la première fois par Joseph Kerman ; toutefois, comme la plupart des motets gravés ici, il ne semble pas encore avoir été enregistré. Son ton angoissé est instauré par le point imitatif inaugural qui, à la manière de ce qui se passe chez Nicolas Gombert, l'éminent aîné de Clemens, serpente lentement et tortueusement autour d'une seule hauteur de son, avec un premier mouvement d'un demi-ton. D'autres saccades émotionnelles surviennent à « occupaverunt » (« ont envahi »), avec un nouveau demi-ton ; à « Moestum factum est cor meum » (« Mon cœur s'est abattu de douleur »), qui est homophonique et utilise la texture en faux-bourdon, souvent signe, dans ce répertoire, d'une émotion accrue ; et la plus visible de toutes, à « Vae mihi » (« Malheur à moi »), avec des blocs d'accords dans les aigus du chœur et un chromatisme qui n'est pas écrit mais dicté par les règles de la musica ficta, d'où une violente transition harmonique soulignant l'angoisse charriée par le texte. Dans un revirement de perspective, la seconde section de la pièce se montre confiante dans le soin que Dieu prendra de ceux qui espèrent en lui (« sperantes in te »—là encore souligné par de l'homophonie). Pour terminer, le texte, imitant Job dans son enthousiasme à bénir Dieu malgré son extrême misère, énonce « que ton nom soit béni maintenant et à jamais » : la phrase finale, « et in saecula saeculorum. Amen » est soumise à un traitement séquentiel, avec une figure cascadante que Clemens trouva manifestement lassante à répéter *in toto*.

Peccantem me quotidie était un texte populaire parmi les compositeurs de le Renaissance : plusieurs grands noms du XVI^e^ siècle—Byrd, Lassus et Palestrina, sans oublier Clemens et ses contemporains Thomas Crecquillon et Pierre de Manchicourt (la version de ce dernier a été enregistrée par The Brabant Ensemble sur le disque Hyperion CDA67604)—mais aussi maints noms plus obscurs le mirent en musique. Ce répons destiné à l'office des morts est traité ici sous sa forme liturgique correcte, même si rien ne prouve qu'il ait été conçu pour un cycle liturgique. Comme dans *Tristitia et anxietas*, Clemens semble avoir concentré son énergie et sur des manœuvres exprimant directement le texte, et sur des gestes musicaux. Les premières sont illustrées par la quarte ascendante inaugurale, suivie d'un ton descendant—une fréquente ouverture douloureuse comme on en trouve, pour ne citer que lui, dans le « Chant de l'empereur » *Mille regretz*, attribué à Josquin Des Prez. Un second exemple de manœuvres nous est fourni par le verset « Miserere mei, Deus » (« Prends pitié de moi, Seigneur »), qui termine les deux sections et où la texture, rapidement réduite à deux voix dans une quinte à vide, accuse l'énonciation pénitentielle par un demi-ton ascendant et descendant—un procédé que l'on retrouve chez Josquin, notamment dans son motet sur le texte du « Miserere ». L'invention sonore se fait entendre juste avant, dans la première section, quand les mots « quia in inferno » (« car en enfer ») précipitent une séquence dans les profondeurs, avant une statique énonciation du terme « nulla [est redemptio] » (« [il n'y a] nulle [rédemption] »). Dans la seconde section, en revanche, Clemens conçoit une rare séquence ascendante pour « libera me » (« délivre-moi »), chaque répétition prenant cinq temps et rompant donc la

pulsation régulière, comme si la ligne vocale se dépouillait de ses entraves rythmiques.

Clemens signa deux **Erravi sicut ovis** (« J'ai erré tel un mouton »), l'un à quatre voix, l'autre à cinq. Ce dernier, enregistré ici, double le registre d'alto, avec un ostinato répétant la supplique du fils prodigue : « Père, j'ai péché contre le ciel et en ta présence : maintenant, je ne suis pas digne d'être appelé ton fils. Fais de moi l'un de tes serviteurs. » Le climat de la première section est non pas angoissé mais suppliant, avec une intensité accrue dans le dernier tiers de la pièce, à « quoniam speravi in te » (« car j'ai cru en toi »), quand les trois voix inférieures se font plus rythmiques et quand la tessiture s'élève, au moment où la prière demande à être entourée de joie (« circumda me laetitia »).

Les deux motets plus brefs, **Heu mihi, Domine** et **Vox in Rama**, utilisent un autre intervalle expressif, la sixte mineure ascendante. *Heu mihi, Domine* reprend ensuite la formule éprouvée de la note secondaire supérieure hémitonique à « quia peccavi nimis » (« car j'ai grandement péché »), juste avant de faire intervenir la quarte ascendante et la gamme descendante (« Quid faciam miser? »—« Que ferai-je, misérable ? »). Avec son homophonie et ses expressives suspensions à « Ubi fugiam? » (« Où m'enfuirai-je ? »), la première section de cette œuvre nous offre un catalogue des procédés utilisés par Clemens et par ses contemporains pour exacerber l'affliction émanant des textes de leurs motets. *Vox in Rama* utilise lui aussi des sauts de quarte expressifs, des séquences et de l'homophonie, mais sur une trame bien moindre, l'ensemble du morceau durant seulement soixante-douze brèves. L'histoire de Rachel pleurant ses enfants perdus est peut-être le plus déchirant de tous les textes pénitentiels réunis ici. (Le compositeur jacobéen George Kirbye s'en inspira également, comme le montra D. Humphreys dans *Early Music*, 2008.)

La **Missa pro defunctis** n'est pas l'une des messes les plus connues de Clemens, ce qui surprend un peu vu sa beauté austère. Comme la plupart des requiem renaissants, elle combine des mouvements issus de l'ordinaire de la messe (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei—ni le Gloria ni le Credo n'étaient chantés lors des messes pour le morts) avec ceux, ad hoc, du propre, à savoir l'Introït, le Trait, l'Offertoire et la Communion. Pendant l'essentiel de la messe, les mélodies en plain-chant sont paraphrasées à la voix de ténor, même si on les trouve parfois au soprano (ainsi dans le Kyrie et l'Offertoire). Malgré la palette de quatre voix, relativement restreinte, et la paraphrase en plain-chant qu'il a choisies, Clemens parvient à produire un éventail de couleurs harmoniques remarquablement varié, au gré des sept mouvements du Requiem.

L'Introït est le mouvement le plus conventionnel avec, pour commencer, le plain-chant en longues ; au verset psalmique « et tibi reddetur votum in Jerusalem » (« et le vœu te sera acquitté à Jérusalem »), la texture devient homophonique avec une harmonisation directe en *falsobordone* du ton psalmodique à la voix supérieure. Passé la répétition obligatoire de la section d'ouverture, le Kyrie adopte un style homophonique similaire, encore que Clemens commence à varier son choix d'harmonies, notamment avec l'introduction d'un accord final inattendu pour la section du Christe. Revenant à une texture davantage imitative, le Trait suit le plain-chant dans une région tonale différente. Après avoir établi le dialogue entre ces deux styles, Clemens entreprend de les fusionner dans la seconde partie du Trait, en introduisant d'abord des inflexions harmoniques (au mot « evadere », ce qui n'est peut-être pas innocent) puis en soulignant le sentiment de la dernière phrase du texte par une pause générale et une texture homophonique.

L'Offertoire est le mouvement central de la messe—le plus long aussi, avec ses 4'30". Globalement rapide, il

évolue homophoniquement en véloces semi-brèves. La dernière ligne de la première section, « quam olim Abrahae promisisti » (« comme tu le promis voilà longtemps à Abraham »), d'esprit plus détendu, cède au plainchant (assumé ici par les femmes) puis, après un autre verset énergique, revient clore le mouvement dans une veine pensive.

À l'instar du Kyrie, le Sanctus et l'Agnus Dei sont courts mais Clemens se montre des plus ingénieux en évitant les répétitions inutiles—surtout dans l'Agnus. Chaque invocation de l'Agnus Dei s'achève sur un accord légèrement différent : la forme mélodique de la voix supérieure contraint la dernière à terminer en mineur, chose exceptionnelle pour une œuvre renaissante, et plus encore pour un mouvement de requiem, les plains-chants étant essentiellement en mode majeur (lequel, à cette époque, n'avait pas la moindre connotation de bonheur mais était plutôt regardé comme austère). Pour finir, le propre de la Communion complète tendrement cette messe avec un retour au texte « Requiem aeternam » et des accords presque statiques pour la réponse « et lux perpetua luceat eis » (« et que brille sur eux une lumière perpétuelle »), suivie d'une reprise légèrement ornée des mots « quia pius es » (« car tu es miséricordieux »). Cette messe de requiem est peut-être l'une des moins démonstratives du XVI^{e} siècle : sans sacrifier à l'écriture virtuose propre aux motets de Clemens, elle atteint à une réflexion solennelle musicalement on ne peut mieux appropriée à ce rituel de deuil.

STEPHEN RICE © 2011
Traduction HYPERION

Pour en savoir plus sur Clemens, voyez Eric Jas (éd.),
Beyond Contemporary Fame: Re-Assessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon
(Turnhout, Brepols, 2006) qui comprend, outre l'article biographique de Henri Vanhulst
évoqué *supra*, un chapitre de Stephen Rice

JACOBUS CLEMENS NON PAPA gehört heutzutage zu den Komponisten des 16. Jahrhunderts, die viel zu wenig geschätzt werden. Ab den 1540er Jahren wurden seine Werke überall in Europa herausgegeben, insbesondere von Tilman Susato in Antwerpen, der selbst Komponist war. Clemens' überliefertes Oeuvre—Motetten, Messvertonungen, Magnificat-Vertonungen, *Souterliedekens* (niederländische metrische Psalmen) und weltliche Lieder in französischer und niederländischer Sprache—umfasst beinahe 500 Werke, womit er einer der fruchtbarsten Komponisten seiner Zeit war. Von den Musikschriftstellern des 16. Jahrhunderts, die über die führenden zeitgenössischen Musiker schreiben, wird er stets an erste Stelle gesetzt. Doch kann Clemens' Position innerhalb des modernen Verständnisses der Renaissance-Polyphonie allenfalls als marginal bezeichnet werden. Die Anzahl von Einspielungen, die seinem Werk gewidmet sind, ist immer noch einstellig und seine Musik kommt in Konzertprogrammen und im Repertoire von Kirchenchören nur sehr selten vor. Dies ist besonders deshalb überraschend, da sein Kompositionsstil—mehr noch als es bei seinen Zeitgenossen wie etwa Crecquillon und Manchicourt der Fall ist—auf Melodien und nicht so sehr auf dem Kontrapunkt fußt (obwohl seine kontrapunktischen Fertigkeiten unbestritten sind). Zudem erzeugt Clemens oft eindrucksvolle Klangbilder, die durch plötzliche Texturwechsel oder harmonische Veränderungen entstehen: im Gegensatz zu der absichtlich nahtlos gestalteten Polyphonie des etwas älteren Gombert beispielsweise, die ihren Effekt durch allmähliches Intensivieren und Nachlassen erzielt, ist Clemens' Musik in deutlich direkterer Weise dramatisch.

Obwohl seine Musik relativ unbekannt ist, ist Clemens doch wenigstens aufgrund seines Spitznamens berühmt. Über die Bedeutung des Beinamens „non Papa" wird schon seit einer ganzen Weile diskutiert, doch könnte die vor Kurzem durch Henri Vanhulst entdeckte Korrespondenz zwischen Erzherzog Maximilian von Österreich und Philippe du Croÿ (der Sohn eines verstorbenen Mäzens von Clemens) aus dem Jahr 1553 den Sachverhalt erklären. Maximilian war daran interessiert, die Musikeinrichtung an seiner Kapelle zu erweitern und hatte den Kapellmeister seines Vaters, Pieter Maessens, damit beauftragt, in seine Heimat (die Niederlande) zu reisen, um Clemens für die Kapelle zu gewinnen. Du Croÿ antwortete, dass dies zwar möglich sei, er jedoch Clemens nicht empfehlen würde, da dieser ein großer Trunkenbold sei und einen unsittlichen Lebenswandel führe („un grant ivrogne et tres mal vivant"—wobei Letzteres sich wahrscheinlich auf Clemens' Bruch seines Keuschheitsgelübdes bezog, das er als Priester abgelegt hatte). So wurde die Stelle mit einem anderen Niederländer besetzt, nämlich dem jungen Jacobus Vaet, und die Tatsache, dass Clemens trotz seiner Berühmtheit und Beliebtheit als Komponist keinen entsprechenden Posten bekleidete, wäre erklärt. Diese Geschichte geht auch auf seinen Spitznamen ein, der in Manuskripten ebenfalls in scherzhaften Alternativformen wie zum Beispiel „nono Papa" und „haud Papa"—„keineswegs der Papst"—auftaucht. Die Jahre während Clemens' Lebzeiten, in denen es einen Papst Clemens gab—den Siebten, alias Giulio de' Medici—waren 1523 bis 1534, Clemens' Jugendzeit also: man könnte demnach die These aufstellen, dass der Komponist aufgrund seines ausgesprochen unkirchlichen Verhaltens als „non Papa" bezeichnet wurde und dass der Beiname noch haften blieb, als eine Unterscheidung zwischen dem Musiker und dem Haupt der Kirche schon längst nicht mehr nötig war (wenn das jemals der Fall gewesen sein sollte).

Warum war Clemens' Musik so beliebt? Zwei Charakteristika seines Stils treten hervor und setzen ihn von seinen Zeitgenossen ab—beide haben mit dem Aufbau seines polyphonen Satzes zu tun. Während

Musiker, die für die Zeit konventionelle Laufbahnen einschlugen, wie etwa sein genauer Zeitgenosse Thomas Crecquillon, zunächst in kontrapunktischer Technik ausgebildet wurden und zeit ihres Lebens ihren Kompositionen eine Reihe von zusammengewebten Kontrapunkten zugrunde legten, scheinen Clemens' Strukturen oft als Melodien mit begleitenden Stimmen angelegt zu sein. Zwar sind diese alle in einem imitativen Stil gehalten, jedoch gestaltet er sie derart, dass sie eher den melodischen Gestus hervorheben als in einem kontrapunktischen Ganzen zusammengefasst sind. Man könnte hier eine Parallele zu Georg Friedrich Händels Kompositionsstil sehen: wenn Händel Fugen schreibt, so soll damit im Wesentlichen die Melodie präsentiert werden, und wo die Melodie eine besondere Behandlung verlangt, wird der Kontrapunkt entsprechend angepasst.

Der zweite Aspekt des Kompositionsstils Clemens', der die Hörer anzieht, ist die Manipulation der Harmonie. Den Terminus „Harmonie" in Bezug auf Polyphonie des 16. Jahrhunderts anzuwenden, lädt die Missbilligung derer, die den Begriff für anachronistisch halten, geradezu ein; ich bin jedoch (zum Teil aus dem Grund, den ich oben ausgeführt habe) der Ansicht, dass man gerade im Falle von Clemens derartige Termini anwenden kann—mit deutlich größerer Berechtigung als bei seinen Zeitgenossen. Obwohl sich Blockakkord-Passagen in geistlicher Musik schon lange vor seiner Zeit finden lassen, zumeist bei besonders feierlichen Momenten, wie etwa der Nennung des Namens Jesu Christi in der Messe, bindet Clemens mehrmals in den hier vorliegenden Motetten Akkordblöcke in den weiteren polyphonen Rahmen ein, um so Effekte zu erzeugen, die mehr mit Form oder noch abstrakteren Konzepten zu tun haben als mit der Illustration des Texts. Ein Beispiel hierfür findet sich in der kurzen (und äußerst ungewöhnlichen) Motette **Vae tibi Babylon et Syria**, deren Text aus dem apokryphen 2. Buch Esdras stammt, in dem es um die drohende Vernichtung von Städten geht, die den Juden feindlich gesinnt sind. Die Einwohner dieser Städte werden dazu aufgefordert, sich in Sackleinen und Büßerhemden zu kleiden: diese Textzeile erstreckt sich über fast zwei Musik-Minuten, in denen die recht aggressive Haltung vom Beginn des Stücks allmählich ruhiger wird und sich zu dem gedämpften „plangite filios vestros" („beweint eure Kinder") hinbewegt. Die Bewegung der Bassstimme verlangsamt sich auf Semibreven und Breven, während die drei Oberstimmen allmählich und sequenzartig eine Oktave hinabsinken. Das offensichtliche Nachlassen der Spannung in dieser Passage erzeugt eine Stimmung der Erschöpfung und Verzweiflung, die nur teilweise beim letzten Text, „quoniam appropinquavit perditio vestra" („denn euer Untergang steht bevor") überwunden werden kann.

An anderer Stelle in seinem Motetten-Oeuvre arbeitet Clemens mit unterschiedlichen formalen Strategien, die unabhängig von der Textvertonung zu sein scheinen. In der großen, dreiteiligen Motette **De profundis**, zum Beispiel, eine Vertonung von Psalm 130, endet der erste Teil mit einer ausgedehnten, abwärts gerichteten Sequenz bei „Domine, quis sustinebit?" ("Herr, wer wird bestehen?"). Die Struktur an dieser Stelle ist voll, wobei die beiden tiefsten der fünf Stimmen sich stetig in Minimen und in Terzparallelen bewegen, während der Sopran und eine der Altstimmen einen daktylischen Rhythmus (Semibrevis–Minima–Minima) annehmen und sich ebenfalls hauptsächlich in Parallelen bewegen. Die *quinta pars*, oder der zweite Alt, hingegen ist rhythmisch deutlich aktiver und setzt mit Semiminimen und Minimen synkopisch gegen den vorherrschenden Tactus. Keine der Stimmen ist eine direkte Textvertonung (und in den Quellen des 16. Jahrhunderts ist die Textverteilung auch nicht klar angegeben), was den Eindruck verstärkt, dass diese Passage in erster Linie als klangliche

Einheit angelegt wurde und der Text eine untergeordnete Rolle spielt. Dies wird wiederum bestätigt, wenn eine umgeänderte Version derselben Sequenz am Ende des Schlussteils wiederkehrt, diesmal jedoch im Dreierrhythmus, so dass die vier Schläge einer Sequenz-Einheit aus der ersten Version nun eineindrittel Breven und nicht mehr eine Brevis ergeben und die Akzente damit raffiniert verschoben werden.

Wenn solche quasi-instrumentalen Passagen andeuten, dass der Komponist sich in erster Linie mit dem Klangbild beschäftigte, so weist Clemens anderswo in *De profundis* die Vermutung zurück, dass er die Textvertonung vernachlässigt habe. Etwas vorher im dritten Teil wird das Wort „misericordia“ („Erbarmen“) homophon und mit perfekter humanistischer Wortbetonung behandelt; und zu Beginn des Stücks wird „Si iniquitates“ („Wenn Verstöße“) nicht nur homophon gesungen, sondern auch in höherer Tonlage wiederholt, um den emotionalen Effekt zu steigern. *De profundis* als Ganzes ist eine der eindrucksvollsten Errungenschaften Clemens'—eine freistehende musikalische Struktur mit einer Länge von fast zehn Minuten.

Eine ähnliche Anlage findet sich in **Tristitia et anxietas**, das zwar etwas kürzer ist, was die Notenwerte anbelangt, jedoch eine längere Aufführungsdauer hat. Unter Forschern der Renaissance-Polyphonie ist diese Motette schon seit langem bekannt, da sie offenbar ein wichtiger Einfluss auf die Vertonung desselben Texts von William Byrd war, was erstmals von Joseph Kerman aufgezeigt wurde; wie der Großteil der hier vorliegenden Motetten scheint sie jedoch bisher noch nicht eingespielt worden zu sein. Der schmerzvolle Ton des Werks stellt sich bei dem imitativen Kontrapunkt zu Beginn ein, der sich im Stile von Nicolas Gombert (der bedeutende, ältere Kollege Clemens') langsam um eine Tonlage herumwindet, wobei das Anfangsintervall ein Halbton ist. Weitere offensichtlich gefühlsbetonte Passagen finden sich bei „occupaverunt“ („sind eingedrungen“), ebenfalls mit einem Halbton; bei „Moestum factum est cor meum“ („Mein Herz ist traurig gemacht worden“), das homophon gehalten und wo ein Fauxbourdon eingesetzt ist, der in diesem Repertoire oft erhöhte Emotionen signalisiert; sowie, am auffälligsten, bei „Vae mihi“ („Wehe mir“), wo Blockakkorde am oberen Ende des Tonumfangs des Chors und auch chromatische Passagen erklingen, die zwar nicht als solche notiert sind, sich aber durch die Regeln der Musica ficta zwangsläufig ergeben, was für einen drastischen harmonischen Wechsel sorgt, der den im Text ausgedrückten Schmerz unterstreicht. Im zweiten Teil des Werks ändert sich die Perspektive völlig—es vertrauen sich diejenigen Gott an, die ihre Hoffnung auf ihn setzen („sperantes in te“—wiederum mit Homophonie untermauert). Schließlich erklingen im Text die Worte „möge dein Name geheiligt werden, jetzt und immerdar“—ähnlich wie bei Hiob, der trotz seinem extremen Elend Gott preist—und die letzte Phrase „et in saecula saeculorum. Amen“ wird mit Sequenzen behandelt, wobei eine wasserfallartige Figur erklingt, von der Clemens derartig angetan war, dass er sie noch einmal komplett wiederholte.

Peccantem me quotidie war unter Renaissance-Komponisten ein beliebter Text und wurde von Byrd, Lassus und Palestrina, um nur einige der großen Namen des späteren 16. Jahrhunderts zu nennen, vertont, und auch von Clemens, seinen Zeitgenossen Thomas Crecquillon und Pierre de Manchicourt sowie einer Reihe von unbekannteren Meistern (eine Aufnahme der Vertonung von Manchicourt mit dem Brabant Ensemble liegt auf Hyperion CDA67604 vor). Der Text ist ein Responsorium aus der Totenmesse und wird von Clemens in der korrekten liturgischen Form verwendet, obwohl es keine Hinweise darauf gibt, dass das Werk als Teil eines liturgischen Zyklus gedacht gewesen wäre. Ebenso wie bei *Tristitia et anxietas*

scheint sich Clemens hier teilweise auf die Textvertonung und teilweise auf musikalische Gesten konzentriert zu haben. Ersteres zeigt sich etwa bei der aufsteigenden Quarte zu Beginn, auf die ein abwärts gerichteter Ganzton folgt: eine häufig eingesetzte Figur bei trauervollen Anfängen, die auch, um nur ein Beispiel zu nennen, in dem „Kaiserlied“ *Mille regretz* erklingt, das Josquin Des Prez zugeschrieben wird. Ein weiterer solcher Moment ist bei der Textzeile „Miserere mei, Deus“ („Erbarme dich meiner, Gott“), mit der beide Abschnitte beendet werden und wo die Textur sich rasch auf zwei Stimmen reduziert, die in einer leeren Quinte erklingen, wodurch der bußfertige Ausdruck mit einem ansteigenden und abfallenden Halbton betont wird—ein weiteres Stilmittel Josquins, das sich insbesondere in seiner Motette über den „Miserere“-Text findet. Klanglicher Einfallsreichtum äußert sich zum Beispiel kurz vor diesem Augenblick im ersten Teil, wo „quia in inferno“ („denn in der Hölle“) eine Sequenz mit sich bringt, die in die Tiefe hinabsteigt und auf die eine statische Vertonung des Wortes „nulla [est redemptio]“ („es gibt keine [Erlösung]“) folgt. Im zweiten Teil hingegen komponiert Clemens eine seltene aufsteigende Sequenz für „libera me“ („befreie mich“), wobei jede Wiederholung fünf Schläge hat und damit den regelmäßigen Puls durchbricht, als ob sich die Vokallinie von ihren rhythmischen Fesseln lösen würde.

Clemens vertonte den Text **Erravi sicut ovis** („Ich irrte umher wie ein Schaf“) zweimal, einmal für vier Stimmen und einmal für fünf. In der hier vorliegenden fünfstimmigen Vertonung ist die Altstimme verdoppelt, wobei ein Ostinato die Bitte des verlorenen Sohns wiederholt: „Vater, ich habe gesündigt gegen den Himmel und vor dir, ich bin es nicht mehr wert, dein Sohn genannt zu werden. Mache mich zu einem deiner Knechte.“ Die Stimmung im ersten Teil ist eher flehend als schmerzvoll, wobei sich im letzten Drittel des Werks eine stärkere Intensität bei den Worten „quoniam speravi in te“ („da ich auf dich hoffte“) einstellt, wo die drei tiefen Stimmen rhythmischer werden und die Gesangslage ansteigt, wenn im Text darum gebeten wird, von Freude umgeben zu werden („circumda me laetitia“).

Die beiden kürzeren Motetten **Heu mihi, Domine** und **Vox in Rama** teilen ein weiteres expressives Intervall—die aufsteigende kleine Sexte. Das erstere Werk geht dann zu der zuverlässigen Formel über, bei „quia peccavi nimis“ („denn ich habe allzu sehr gesündigt“) die obere Hilfsnote, einen Halbton, einzusetzen, bevor die aufsteigende Quarte und abwärts gerichtete Tonleiter ins Spiel gebracht werden („Quid faciam miser?“—„Was soll ich tun, ich Elender?“). Hinzu kommen Homophonie und expressive Vorhalte bei „Ubi fugiam?“ („Wohin soll ich fliehen?“), so dass im ersten Teil dieses Stücks geradezu ein ganzer Katalog von Stilmitteln zum Ausdruck kommt, die Clemens und seine Zeitgenossen einsetzten, um in ihren Motetten eine trauervolle Stimmung zu erzeugen. In ähnlicher Weise kommen in *Vox in Rama* Quartsprünge, Sequenzen und Homophonie vor, jedoch in viel kleinerem Ausmaß, da das gesamte Stück lediglich 72 Breven lang ist. Die Geschichte der Rahel, die ihre verlorenen Kinder beweint, ist vielleicht der erschütterndste aller Bußtexte, die hier vorliegen. (Außerdem diente er als Vorbild für eine Vertonung des englischen Komponisten George Kirbye, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts und zu Beginn des 17. Jahrhunderts wirkte, wie D. Humphreys in dem Magazin *Early Music* im Jahr 2008 aufgezeigt hat.)

Die **Missa pro defunctis** gehört nicht zu Clemens’ bekannteren Messvertonungen, was angesichts ihrer herben Schönheit überraschend ist. Wie in den meisten Requiem-Vertonungen der Renaissance sind auch hier mehrere Sätze des Messordinariums (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei—das Gloria und Credo wurden bei Totenmessen nicht gesungen) mit entsprechenden Sätzen des Messpropriums verbunden: Introitus, Tractus,

Offertorium und Communio. Die entsprechenden gregorianischen Choräle finden sich in der Messe zumeist in der Tenorstimme paraphrasiert, obwohl sie teilweise auch in der Sopranstimme erklingen (wie etwa im Kyrie und im Offertorium). Trotz der relativ beschränkten Ausdruckspalette der vier Stimmen und Choral-Paraphrasen, die Clemens wählt, gelingt es ihm, eine bemerkenswert abwechslungsreiche Auswahl an harmonischen Farben im Laufe der sieben Sätze des Requiems zu erzeugen.

Der Introitus ist der konventionellste Satz, in dem der gregorianische Choral zunächst in langen Noten im Tenor erklingt; bei dem Psalmvers „et tibi reddetur votum in Jerusalem“ („und dir erfüllt man das Gelübde in Jerusalem“) wird die Textur homophon und eine gradlinige Fauxbourdon-Harmonisierung des Psalmtons erklingt in der Oberstimme. Nach der obligatorischen Wiederholung des Anfangsteils nimmt das Kyrie einen ähnlichen homophonen Stil an, obwohl Clemens damit beginnt, seine harmonische Palette zu variieren, insbesondere dadurch, dass er im Christe-Abschnitt einen unerwarteten Schlussakkord verwendet. Nach dem Choral folgt der Tractus in einer unterschiedlichen tonalen Gegend und fällt auf eine eher imitative Textur zurück. Nachdem er den Dialog zwischen diesen beiden Stilen hergestellt hat, vermischt Clemens sie im letzteren Teil des Tractus, indem er zunächst überraschende harmonische Wendungen (vielleicht besonders bedeutsam bei dem Wort „evadere“) einsetzt und dann die Stimmung der letzten Textphrase mit einer Generalpause und einer homophonen Struktur unterstreicht.

Das Offertorium steht im Zentrum und ist mit einer Dauer von 4'30" auch der längste Satz. Er ist recht schnell angelegt und bewegt sich in zügigen Semibreven und homophon. In der letzten Zeile des ersten Teils, „quam olim Abrahae promisisti“ („wie du einst Abraham versprachst“), herrscht eine entspanntere Atmosphäre und die Musik weicht dann dem gregorianischen Choral, der hier von den Frauenstimmen übernommen wird. Nach einem weiteren energischen Vers wird der Satz schließlich in nachdenklicher Weise zu Ende gebracht.

Ebenso wie das Kyrie sind auch das Sanctus und Agnus Dei kurz gehalten, doch ist Clemens hier—insbesondere im Agnus—außerordentlich raffiniert, da es ihm gelingt, unnötige Wiederholungen zu vermeiden. Alle Anrufungen im Agnus Dei enden auf jeweils etwas unterschiedlichen Akkorden—der letzte wird durch die melodische Form der Oberstimme sozusagen dazu gezwungen, in Moll zu enden, was für Renaissance-Werke, insbesondere jedoch einen Satz eines Requiems ungewöhnlich ist, da die Choräle größtenteils in Dur stehen (was zu jener Zeit nicht mit Fröhlichkeit konnotiert war, sondern eher mit Härte). Schließlich wird die Messe mit der Communio in sanfter Weise beendet, wobei der Text „Requiem aeternam“ zurückkehrt und in der Antwort darauf, „et lux perpetua luceat eis“ („und das ewige Licht leuchte ihnen“), fast statische Akkorde erklingen. Darauf folgt eine leicht verzierte Wiederholung der Zeile „quia pius es“ („da du gütig bist“). Zwar mag Clemens' Requiem zu den weniger demonstrativen Vertonungen dieses Texts gehören, die im 16. Jahrhundert entstanden—er meidet in dem Werk die kompositorische Virtuosität, die für seine Motetten so charakteristisch ist—doch wird hier eine ernste Besinnlichkeit erzeugt, die für dieses Ritual der Trauer musikalisch sehr passend ist.

STEPHEN RICE © 2011
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Weiterführende Literatur zu Clemens findet sich in Eric Jas (Hg.): *Beyond Contemporary Fame: Re-Assessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, Turnhout: Brepols 2006; hier liegt der oben genannte biographische Artikel von Henri Vanhulst sowie ein Kapitel von Stephen Rice vor